

RESEÑA

Ignacio Arellano, *Dando luces a las sombras: estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2015, 257 pp. ISBN: 9788484898225 (Iberoamericana); ISBN: 9783954874224 (Vervuert).

VALENTINA NIDER (Università di Trento)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.278>>

Los autos sacramentales de Calderón, un corpus de casi un centenar de textos si consideramos las dobles versiones, las reescrituras, etc., cobran un nuevo valor gracias a la colección dirigida por Ignacio Arellano y publicada por la editorial Reichenberger. En el arco temporal de un cuarto de siglo (de 1992 a 2017) se han publicado en «Autos sacramentales completos de Pedro Calderón de la Barca» 92 volúmenes de los 100 previstos, la mayoría ediciones críticas de sendas obras (los textos pueden consultarse también en www.cervantesvirtual.com), aunque no faltan monografías, misceláneas de estudios e incluso un *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* (Universidad de Navarra, 2000), concebido como una guía de caminantes para estudiosos y lectores.

De esta profunda revisión textual, que facilita la lectura y comprensión del corpus, cabía esperar también una nueva interpretación del género y, especialmente, de la producción calderoniana, una tarea que han emprendido varios investigadores e Ignacio Arellano en particular, como director del proyecto y estudioso insigne de la literatura barroca de distintos autores y géneros. Resulta especialmente significativa la estructura tripartita de este volumen, el último entre los dedicados a este tema por Arellano, que confiere una nueva relevancia a los ensayos que lo componen —la mayoría ya publicados—.

Sentadas las bases para la comprensión del género en un «pórtico» en inglés (inédito) donde se ilustran los mecanismos que rigen el complejo sistema semiológico-

co de los autos sacramentales a partir de su forma más elaborada, fijada por Calderón, el primer ensayo de la primera sección, «Una poética de la agudeza: ingenio y drama» (pp. 39-53), profundiza en un ejemplo señero del género, el auto *El día mayor de los días*. El análisis de la obra se lleva a cabo (*sub specie* de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián), desarrollando estudios previos de Aurora Egido y Mercedes Blanco, una elección que de por sí representa un gran logro para la imagen del género respecto a los estudios clásicos, vinculados especialmente a la perspectiva teológico-filosófica. Optar por Gracián significa optar por la retórica de la época y hacer hincapié en los mecanismos compositivos que el auto sacramental comparte con otras formas artísticas también rescatadas en estudios recientes como, por ejemplo, la oratoria sagrada y la emblemática. Los autos sacramentales componen, pues, una faceta más de un sistema comunicativo capaz de urdir un despliegue de elementos, aparentemente enigmáticos y misteriosos por su desbordante riqueza, que ocultan un orden de precisión de relojería fundado en «correspondencias» y «circunstancias» exactas. El espectador desentraña sus secretos identificándose en un personaje (en este caso Ingenio) cuya investigación se escenifica utilizando los consabidos recursos didácticos de «preguntas y respuestas» entre un sabio (Tiempo) y su discípulo. En el segundo ensayo, «El ingenio, la justicia y la discreción en *No hay más fortuna que Dios*» (pp. 55-76), el Demonio actúa como un director de escena. En su interpretación, Arellano se aparta de la perspectiva de estudiosos anteriores (por ejemplo Cilveti, Parker, Worward, Pollmann) demostrando que el fracaso del Demonio (quien imagina a una Fortuna, diosa pagana, que reparte los dones tras el destierro del Bien, por un trueque de capas con el Mal, engaño desvelado posteriormente por Discreción) se debe a su incapacidad cognoscitiva y que el reparto de los dones que se pone en escena no es casual, sino que corresponde a la Justicia distributiva. Sin embargo, el aspecto que cobra más relieve en su argumentación es la demostración de cómo algunos personajes importantes, entre ellos el mismo Demonio y Discreción, no son fijos, sino que van evolucionando a lo largo del auto. En este cambio reside el juego dramático. El espectador pasa de la identificación con los personajes y sus propósitos al desengaño, acercándose a la perspectiva más sobrenatural del *argumento* que actúa como guía hacia la salvación. También se profundiza en el multiforme y cambiante significado de algún elemento alegórico del decorado, como el árbol de las insignias, objetos simbólicos de los distintos papeles del hombre, que hacia el final del auto se convierte en una Cruz. Cierra esta sección un

tercer trabajo, «Claves historiales y el arte de las correspondencias (historia y alegoría): *El socorro general* y la guerra de Cataluña» (pp. 77-88), dedicado a un tema fundamental en los autos: su componente “historial”, que permite transfigurar la realidad en una perspectiva sobrenatural para ilustrar el misterio de la Eucaristía, verdadero *asunto* de los autos sacramentales. Tras distinguir entre las distintas temáticas (mitológicas, bíblicas, históricas, etc.) utilizadas como *argumento* en muchos autos, la ejemplificación se centra en *El socorro general*, un texto concebido para su representación en Toledo en 1644 que —gracias a las aportaciones realizadas por el mismo Arellano en la introducción de su edición del auto (Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 2001, especialmente pp. 10-34)— puede considerarse fundado en la más candente actualidad por reflejar una fase de la guerra de Cataluña, la toma de Lérida. Los personajes alegóricos, su actuación y asimismo su transfiguración en el final de la obra cobran un nuevo significado a partir de este preciso contexto histórico, comprensible para el público de la época y por eso implícito en la obra, pero no tan fácil de entender hoy en día por fotografiar, por así decirlo, un momento muy concreto del conflicto (en parte, como si de una relación de sucesos se tratara). Por ejemplo, Sinagoga representa a la Diputación catalana, Gentilidad alude a los franceses, y Cristo, al virrey muerto a manos de los rebeldes.

La segunda sección, bastante desigual en extensión con respecto a las otras dos, ya que comprende tan solo un trabajo, se funda en un amplio conjunto de autos para explicar «Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón» (pp. 89-108). El tema es muy importante para entender el estatus del género y justifica por ello la relevancia y autonomía que adquiere en la estructura del volumen. La escenografía de los autos puede definirse «mixta» ya que, como observó Aurora Egido en «La puesta en escena de *La fiebra, el rayo y la piedra* de Calderón, según la edición de 1644 (en *La escenografía del Barroco*, ed. A. Egido, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, pp. 161-184), combina dos escenarios posibles, el trágico y el cómico. Además, por lo que se refiere al espacio escénico, por un lado puede contar con fondos públicos y por eso tener «recursos parecidos a los del teatro de Palacio» aunque, por otro, la puesta en escena se dirige a un público masivo, como el que acudía a los corrales de comedia. Esto significa que por lo que concierne al espacio «mimético», el montaje puede prescindir de la «convención sinécdoica» que caracteriza el teatro comer-

cial y «representar escénicamente el todo» (p. 91). Sobre el decorado tenemos mucho material gracias a las memorias de apariencias (publicadas en la misma colección por Lara Escudero y Rafael Zafra, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 2003) que han llegado hasta nosotros. Además algunos autos, como el *Año santo en Madrid* o *El nuevo Palacio del Retiro*, evocan un espacio muy mimético. Sin embargo, a Arellano le interesa profundizar especialmente en los mecanismos que crean el espacio dramático, aclarando de qué manera se consigue engarzar la escenografía mimética y la escenografía mística, por ejemplo a través de una lectura tipológica como en *Las espigas de Ruth*, donde se establece una correspondencia visual entre los distintos carros, facilitando la lectura de las figuras del Antiguo Testamento (Ruth y las espigas) como antecedentes de las que aparecen en el cuarto (la Virgen y el sacramento, p. 93). Tales correspondencias se apoyan en diferentes «tradiciones y/o textos culturales, iconográficos, emblemáticos o doctrinales [...]». El decorado integra en sí mismo una múltiple tradición cultural y religiosa» (p. 97). El análisis del corpus pone de relieve el empleo frecuente de algunos elementos escénicos, como la nave del mercader o de la Iglesia, el peñasco, la gruta infernal y la fuente, así como la existencia de recursos escénicos característicos de los autos, como las nubes y los globos. Estos últimos se abren y descubren elementos que a su vez pueden esconder otros, como, por ejemplo, en *A María el corazón*, donde un león contiene un cordero que abriéndose desvela al niño Jesús. Asimismo, el vestuario es fundamental para caracterizar a los personajes aunque no se le pueda atribuir un significado unívoco. Este proceso puede ejemplificarse por ejemplo recordando que las plumas funcionan como símbolo polivalente significando, según los casos, la vanidad o la sabiduría.

La tercera sección, «Apuntes sobre la organización dramática calderoniana. Motivos, fuentes y tradiciones en sus coordenadas teatrales» (pp. 189-234), enlaza con las anteriores por tratar aspectos particulares vinculados al marco teórico ya delineado. En el primero, dedicado a «Los cuatro elementos en *La vida es sueño*» (pp. 111-130) se destaca la utilización de globos y el simbolismo de las pinturas que los cubren así como de las insignias que ocultan. Todas estas referencias remiten al conjunto plural de los cuatro elementos cuyo abolengo se remonta a las más antiguas tradiciones clásicas y patrísticas, aunque Arellano destaca especialmente su

adscripción bíblica. Volvemos a encontrar la utilización de símbolos cambiantes como las plumas y el espejo que, por un lado reflejan la vanidad y, por otro, a la Virgen, «ave» «sin mancha». Asimismo, los cuatro elementos son también mudables puesto que, sin perder sus características, adquieren primero una connotación negativa para ilustrar el estado de la naturaleza después del pecado original (por ejemplo, el agua se convierte en Diluvio, la Tierra en zarzas, etc.) y en un segundo momento asumen unas apariencias positivas para aludir a la salvación (el agua, el Bautismo; la tierra, el trigo). Puede concluirse que «de esta manera, el sistema de los cuatro elementos no sirve solo para una estructuración mecánica o un manierismo estético y retórico sino que se insinúa en el proceso de la caída y redención del hombre» (pp. 129-130). El segundo apartado, parcialmente inédito, se centra en «La alegoría del viaje en los autos de Calderón» distinguiendo entre viajes mitológicos, misionales y de «desterrados y peregrinos» y destacando también la presencia de otros esquemas como, por ejemplo, los viajes de búsqueda y rescate. En los autos del primer grupo en algunos casos el viaje no es medular pero sí importante. Por ello se investigan los posibles contactos intertextuales con la iconografía de la época y con obras de extensa circulación, como los libros de Guillaume de La Perrière para *El laberinto del mundo* o de Pérez de Moya para *Los encantos de la Culpa*. El auto *La Hidalga del valle*, donde la Culpa cobra un tributo universal, es un buen ejemplo del segundo grupo, mientras que en los autos que se adscriben al tercero se alude a las peregrinaciones (Año Santo) y a los viajes alegóricos (por ejemplo al antiguo motivo del *bivium*) pero especialmente a las exploraciones del mundo, subrayando el ensanchamiento de la geografía oceánica con el empleo de un léxico marítimo y la frecuencia con la que aparecen diferentes naves simbólicas en el escenario.

El último trabajo se centra en «La cultura emblemática en los autos de Calderón y su inserción dramática» (pp. 185-233). Fernando Rodríguez de la Flor (*Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 75-76) al comparar la estructura del auto sacramental y del emblema propone una equivalencia entre sus partes donde el título corresponde al *motto*; la escenografía, al símbolo y el texto, a la declaración. El estudio de Arellano profundiza en la función que ejercen los emblemas en el enlace entre el doble plano, historial y alegórico del auto sacramental («lo que más me interesa poner de relieve es el tejido de correspondencias ingeniosas, juegos etimológicos y alusiones que funcionan como mecanismos de engarce entre el plano del argumento y del asunto», p. 202), aunque también reseña

de manera analítica los aspectos temáticos (flores y plantas, animales, mitología) e ilustra la manera con la que se introducen los jeroglíficos y emblemas (por ejemplo, basándose en la etimología de los nombres).

En conclusión, el volumen constituye una nueva introducción a los autos de Calderón vistos desde la perspectiva cultural que proporcionan estudios recientes sobre la época barroca. Esta renovada interpretación interdisciplinaria, merece la pena subrayarlo una vez más, puede captar el interés de las nuevas generaciones de lectores, brindando un panorama más amplio y articulado con respecto al enfoque exclusivamente teatral o al tradicional, de corte filosófico y teológico, a la espera de lograr también sus frutos en los escenarios actuales donde debería repercutir también este quehacer filológico contribuyendo a ensanchar el corpus de obras representadas.